الى آخر من أجل ان تشحن الحوار بمحطات تعيدنا الى منطلقاته « اخرجي من اي ضلع — حنجرا او سوسنة » . **والحوار المندرج** الذي يستطيع الانتقال في الحالتين من مستوى الى اخر، بسرعة، تجعل الجدل جزءا من شخصية واحدة تحاور نفسها . اي تنقل جدل العناصر الى داخلها ، وتبدأ في الامتداد صوب بعضها مختزلة المراجع الواقعية — السياسية في كثافة بالغة الغنى . فحين « تبدأ الارض من يديه » يأتي صوت الشاعر ليقطع التسلسل المنطقي بمقطعين غنائيين مباشرين منتقلا الى وزن آخر ومركزا على أكثر العناصر مباشرة . أي انه حين يستعيد « يوميات الجرح الفلسطيني » هنا ، يستعيدها في سبيل كسر الايقاع والعودة اليه بحركة مختلفة . فتتقدم الحركة ، ويتسارع ايقاع الحوار ، حتى نصل الى توحد الصوتين وهما يتوازيان ، هنا نصل القصيدة ذروة بساطتها وتعقيدها . بساطتها : لانها تستعيد من الذكريات أبسط الاشياء الحميمة في انحياز فلاحي الى العلاقة « قهوة الصبح ، الرغيف الساخن ، النهر الجنوبي ، الاغاني . ونصل الى صور شعرية بالغة البساطة ، تحاذي الصور الرومانسية وتتجنبها « حين تتكيء البيوت على المساء » ، وتعقيدها : لانها توظف هذه البساطة » التعبيرية في بنية درامية متكاملة تختلط فيها الاصوات حتى نصل الى الوطن :

« لكن المغني قال قرب الموت :

ان الفرق بين الضفتين قصيدتي

واراد ان يلغي الوطن

واراد ان يجد الوطن » .

ان الايقاع الذي يوحد هذه القصيدة ، ويقيم لحوارها هذه القدرة المذهلة على التناوب في المواقف يتخذ من الجملة — وحدته الاساسية قاعدة . لذلك تتدرج الجملة الشعرية في جميع اشكالها الممكنة ، من الجملة المستديرة التي تحاول الاحاطة بجميع تدرجات الايقاع ، الى الجملة الحادة والقصيرة التي تسجل موقفا وتنكيء . درويش يستخدم جميع أسلحته دفعة واحدة ، يقذف تاريخه الشعري في الفضاء ويبحث عن لغته الجديدة . لذلك تتدرج جمله في اكثر من ايقاع واحد ، وتشحن من داخلها وخارجها . تتوقف ، تلخص ثم تمتد الى ما لا نهاية . وهي في حركتها تحتضن الصورة الشعرية ولا تتوقف عندها . الصورة هنا هي محاولة للالتفاف داخل الجملة ، لا يبحث عنها لذاتها ، فالجمل الفعلية هي اساس الجملة في القصيدة ، وداخل الجملة الفعلية تصبح الصورة فعلا ، انها ليست محطة. السياق الصوري الذي تنسجه قصيدة درويش يتدرج هو الاخر داخل الجملة ، انه جزء من حركتها . فالشعر ليس كتابة من خلال الصور ، انه كل ايقاعي يعيد تنظيم دلالات الاشياء في احتماليتها ، لذلك ليست الصورة محطة انها سياق . تأخذ الصورة في هذه القصيدة جميع اشكالها الممكنة داخل سياق تطور صوت درويش الشعري ، من الصورة التشبيهية البسيطة التي تنطلق من الاستعارة الغريبة لتصل الى الفعل — « والوقت سرداب وعيناها نوافذ عندما أمشي اليها » . هنا تصبح الاستعارة مشروطة بالفعل — عندما امشي — وتصبح اعادة تركيب العلاقات مشروعة . فبساطة الصورة التشبيهية هي في قدرتها على توظيف الغرابة داخل سياق الفعل . أي ان الشاعر لا يقتنص المدهش ، يأتي المدهش من سياق العلاقة نفسها حين تصبح فعلا . الى الصورة المجردة « والياسمين اسم لامي . والزمن عشب على الجدران ». هنا نأتي الى المجرد ونفقده تجريديته بتقعيره في أبسط الاشياء — عشب على الجدران — هنا نعود الى معادلة الزمان والمكان داخل صيغة اكثر قدرة على الاقناع والاضاءة . حتى نصل الى الصورة المفاجئة التي لا تشبه ولا تستعد ، تشد فقط « نسير نحو عيوننا .. ونسير ضد المملكة » ، هنا في استعادته للمستقبل الذي يعيش في العيون يصل درويش الى اطار مرجعي واقعي ، ضد المملكة . ثم يوسع هذه الاشارات لتحتل القصيدة بثوابت مرجعية هي الاضاءات الواقعية التي تضع للقصيدة قدميها « وأمر بين اصابع الفقراء سنبلة ولافتة ، وصيغة بندقية » .

نتدرج في الايقاع الداخلي للقصيدة حتى نصل الى لحظتين : —

الوطن الذي يصبح في القصيدة عنوان السفر الطويل ، انه الفعل وليس البرتقال او الاشياء . هنا يذهب درويش بعيدا في محاوراته للعلم